el cine, probablemente 4

todo lo que sería el cine y coso

hablar de sueños es como hablar de películas, ya que el cine utiliza el lenguaje de los sueños.
federico fellini

pídala en su ciclo de cine amigue



el mundo actual en cuatro películas sigue // crítica a shoplifters, de hirokazu kore'eda / / una mueca en el universo // el amor después del algoritmo // la necesidad creada, texto de martín vivas // damos pistas para seguir sintonizado con la cultura cinéfila // textos de san estevarena saiz // los dibujos son de ger curti // todo lo que sería y el cine coso

la unión hace la fuerza: @otrafunción.cine - @trashgraffittis - @gercurti - @calabazacultural

otra función.cine
recomienda

con motivo del último suceso cinematográfico del año, joker, les proponemos un catálogo de 7 películas sobre payasos que recomendamos fuertemente.

los payasos

lucas bucci, tomás sposato
2019, argentina

balada triste de trompeta

álex de la iglesia
2010, españa.

killer klowns from outer space

stephen chiodo
1988, ee.uu.

shakes the clown

bobcat goldthwait, 1991, ee.uu.

el que recibe las bofetadas

he who gets slapped
victor sjöström, 1923, ee.uu.

1000 cuerpos

house of 1000 corpses
rob zombie, 2003, ee.uu.

carnaval del terror

funhouse
tobe hooper, 1981, ee.uu.

• • •

una mueca en el universo

No hay grandilocuencia más inexacta que la que intenta abarcar el todo. Un lente que dispara (inversamente a lo que se piensa, que capta y asimila) sobre la realidad del mundo ruido, voces, gente transitando, edificios, explosiones. Un collage de expresiones que tienden a describirnos, en aparente literalidad, lo que el mundo es: una totalidad de cosas que gráficamentemente encierran su capacidad apodíctica. Pues, el cine, casi siempre, es la reducción de esa expresión a su sentido primigenio, a un sentido simbólico. Una mueca puede hacer explotar el universo, allí radica su capacidad abarcativa, en la síntesis. No es en el flujo incesante de imágenes descriptivas que intentan imitar al mundo, sino, en la reducción de un movimiento subrepticio, en la sustitución del todo por la expresión metonímica menos evidente. Entonces, ¿cómo abordar esa mueca, ese sentido metonímico del mundo – que es, debería decirlo, una concepción filosófica de habitarlo –?

Introduzcámonos brevemente en la tradición cinematográfica japonesa. Y hablamos de tradición en una sociedad que, durante la primera mitad del siglo XX tuvo un crecimiento económico exponencial referido a su acelerada modernización industrial a partir de los avances que introduce la Dinastía Imperial Meiji, a mediados del siglo anterior. Este proceso derivó directamente a una necesidad expansionista conducido por un fuerte sentimiento nacionalista arraigado en los viejos valores tradicionales del Japón feudal y en una concepción supremacista de Oriente sobre Occidente. Es en este contexto donde aparecen directores como Yasujiro Ozu, Kenji Mizoguchi y Akira Kurosawa, en los años previos a la Segunda Guerra Mundial. Realizadores que vuelven su cámara hacia el interior de esa sociedad, despojándola de toda pretensión moralista, estableciendo una suerte de antropología visual. Es en este tipo de cine que aparece, también como arqueología, donde importa no tanto la narración-acción sino su acaecimiento. Sobre todo en Ozu, donde el tiempo parece estirarse y el espacio encogerse, nos obliga a mirar dentro un pequeño cuarto donde nada parece pasar pero, vuelvo a decirlo, el universo para estallar en mil pedazos. Ozu sublima la acción para que gane fuerza el mensaje.

Pongamos como ejemplo la película más importante de todo este período, Cuentos de Tokio de Yasujiro Ozu y, al analizarla, aproximarnos a una definición

teórica de su símil modelo Siglo XXI, Shoplifters. El tema aquí es la familia o los lazos de solidaridad que dentro de esos vínculos ocurre. La historia de Cuentos de Tokio es simplemente una anécdota (dos ancianos que viven en el campo viajan hacia Tokio a visitar a sus hijos pero estos no demuestran interés en recibirlos), nada más ocurre. O quizás, nada menos. La consecución de acciones que describen este ir y venir de los ancianos en la casa de sus hijos no encierran en sí misma una narración, una Historia. Pero eso no es lo que se propone Ozu. Su propósito es hablar del tiempo y del vacío. Es, justamente, subrogar el paso del tiempo, la aparente nada al estado real de las cosas. Ese gesto le devuelve a su película el aire de naturalidad. Las cosas se sienten porque pasan en un tiempo que ya no es cinematográfico sino vital. Lo que en la película emerge, en definitiva, es una opinión sobre la modernidad, el desapego a la tradición y la alienación urbana, la ruptura con los ancestros. En definitiva, es una película sobre el tiempo. Aunque muchos, por el contrario, no logran ver ningún estilo en su cine, es su férreo sistema formal el que permite abstraernos de la acción y contemplar la imagen solamente en virtud de sus posibilidades poéticas. Para indicarnos esto, Ozu no mueve la cámara, la deja estática, entendiendo que cualquier manipulación maquinal es, a la vez, una manipulación a lo real. Este estilo, que depuró posteriormente en más de cuarenta películas que retratan asimismo las relaciones familiares y la ruptura con los valores tradicionales no son meramente documentales o dicho de otra manera, ficciones antropológicas, son un retrato de lo cotidiano en su condición natural, en su discurrir elemental.

En Shoplifters aparece su reverso simétrico. La idea se resignifica en el estilo. Kore'eda es un director posmodernista, no le interesa tanto habitar el tiempo y el espacio más que para plantear una determinada acción. Es en la cuantificación temporal donde Kore'eda expone su historia. No se habita el tiempo en modo ozuano, contemplativo, como recreación de un tiempo vital; aquí, la recreación de ese tiempo implica saltos, engaños, amaño de información. En Shoplifters la lógica familiar y su enrarecida forma de vincularse dominan toda la historia. Y volvemos, quizás nada más de eso pasa. Cuando se posa sobre el discurrir de la cotidianeidad, cuando advertimos cómo interactúan los miembros de esa familia. Cuando, a través de engaños o suspensión de información, entendemos su dinámica. A Kore'eda no le importa tanto que sucedan cosas sustanciales que puedan modificar el transcurso narrativo de la película (cuando suceden esas cosas sustanciales, ya en el clímax, la narración adquiere otro tono y todo se vuelve un poco más solemne), sino retratar, sustentado en la tradición cinematográfica japonesa, el tiempo en su expresión cotidiana no dramática. En definitiva, casi siempre basta una mueca para hacer estallar el universo de la(s) película(s).

¿qué ver después de shoplifters?





somos una familia (2018)

dirección y guión:
hirokazu kore'eda

fotografía:
ryuto kondo

elenco:
lily franky, sakura ando, kirin kiki, sosuke ikematsu

sinopsis:
Una humilde familia, que sobrevive robando tiendas, se hace cargo de una pequeña niñita cuyos padres maltratan.

La necesidad creada, por Martín Vivas.

El concepto de "necesidad creada" no es reciente. Hay cosas que necesitamos y otras que no tanto. De hecho algunas que no necesitamos para nada. Es así que las películas, como productos, no escapan a lo que sucede en otros ámbitos de la sociedad de consumo. Asistimos con gran preocupación a la era de las precuelas y las secuelas.

Necesitamos, o el mercado nos ha hecho creer que precisamos, tener todo explicado. De donde viene una historia y hacia dónde va. Eso ya no debe (ya no puede) quedar librado a la imaginación del espectador. Nadie le pidió a Hitchcock que le explicara las razones que llevaron a Norman Bates a su desorden mental, no hacía falta, me animo incluso a teorizar que tampoco es importante para el desarrollo de Psicosis, una de sus obras maestras. Sin embargo ahí está "Bates Motel", la serie que explica todo eso.

El universo Star Wars, El Marginal, Descendientes, Jurassic Park/World, Terminator, y la lista continua. No hablamos de la calidad del producto sino de como el mismo se convierte en un aparato de consumo, ramificándose, perdiendo de vista la obra primera, su magia, su resplandor. Y si hasta Trainspotting tuvo su secuela, queremos saber que fue de la vida de Dallas y Ringo Kid, si llegaron al rancho o se los comió un velociraptor por el camino.

***

¿Acaso el amor no es la búsqueda? ¿No se juega el amor en algún sentido en la vocación por tratar de alcanzar un objetivo que siempre se nos escapa? Y que si no se nos escapa y lo alcanzamos, lo que se produce de manera inversa es una disolución de ese motor de la búsqueda: el amor. Paradoja trágica del amor. Búsqueda que cuando logra alcanzar lo que busca se disuelve como búsqueda. Pero si el amor es la búsqueda, parecería que siempre debería estar a metros de alcanzar su objetivo, tentando su suerte, imitando el acto de alcanzarlo, pero nunca alcanzarlo. Un amor que cierra es un amor que desaparece. Entonces, en el amor no hay totalidad, hay huida permanente.

El amor generaría estabilidad si a través de él se puede acceder a una plenificación. Es distinto a pensar que el móvil del amor no sea plenificarnos. Funciona en sentido contrario. Siendo el móvil del amor la búsqueda de nuestra plenitud, esta nunca puede alcanzar ese propósito final.

Si la plenificación del amor es la búsqueda, es su motor ontológico, ¿qué pensar con referencia a nuestros gustos particulares con respecto al cine? Hemos sido educados, desde la mirada unívoca de la era neoliberal, en la conciencia del vacío. El vacío como la experiencia de la falta, del espacio a llenar con cosas. El filósofo alemán más importante del Siglo XX, Martin Heidegger, dirá que esa forma de perderse en lo óntico (en la experiencia de los entes, de las cosas), nos desvía de nuestra capacidad de experimentar el mundo, dirá, de pro-yectarse, arrojarnos a sus posibilidades, a nuestros posibles. Lo óntico, esos entes, son elementos perturbadores que nos distraen. Sean elementos producidos para colmar una determinada necesidad, hasta colmarla de innecesaridad, o de sustratos producido por la mueca misma de la producción para el consumo (léase como esos productos culturales que tienen corrección de ser consumidos por nuestro propio interés para existir fuera de lo normatizado).

Pero, ¿qué se busca en relación a un amor cinéfilo? Los historiadores cinematográficos le otorgan esa condición (digo bien, condición, como enfermedad) consagrada a toda aquella persona que mira películas, investiga, se interioriza por su trasfondo, recita cineastas de memoria, recopila datos, fechas, conoce la historia de la industria. En fin, toda aquella persona que ubica al cine como objeto de su ciega admiración. Pero esa capacidad de admirar, , en definitiva, de tener

un objeto amatorio ubicuo y final, el cine, no se cierra en sí misma, no se extingue en la teleologicidad. Por el contrario, se alimenta de la búsqueda, de las nuevas experiencias, de los nuevos seres a quien buscar. Esa búsqueda es independiente, no está signada por agentes externos que la condicionen, la determinen a morir siendo. Allí radica su libertad.

El (amor al) cine es un acto de libertad porque lucha contra los algoritmos. Contra la idea de un ente invisible que opera determinando nuestros gustos. Decía que la plenificación del amor se evidencia en la búsqueda, en la postergación de ese objeto/ser buscado. Las condiciones que operan hoy en la determinación de nuestros gustos están dadas, fundamentalmente, por la conducción unívoca al objeto (audiovisual, en este caso). Nada queda de la persistencia, de la investigación, de un recorrido determinado hasta llegar a un punto deseado.

Pongamos por caso, para graficar mejor este pensamiento, la idea de un objeto cinematográfico. Puede ser un VHS, un DVD, un Blu-Ray. El coleccionismo. El amor que se establece entre una película buscada, deseada, aspirada, ya no existe. La digitalización de los contenidos, la fantasía de tener todo al alcance de la mano, a un click de distancia, produce, por decantación, la muerte del coleccionismo, la muerte del objeto coleccionable. Ese objeto de colección era, en tiempos no tan remotos, el motor de búsqueda de miles de aventuras, de miles de recorridos y de miles de lugares que le daban sentido a ese objeto. Una galería perdida en el medio de la ciudad. Una carta que viajaba miles de quilómetros buscando al dueño de ese objeto. Un viaje de dos horas para llegar hasta él. Ese objeto tenía sentido solamente en la búsqueda, al llegar hasta él, se agotaba y se reiniciaba la búsqueda de otro. La supervivencia del amor al cine, está entonces, en la búsqueda perpetua.

Así nos abrimos paso a esta nueva era, donde no existe ya la búsqueda permanente porque está agotada por la sobreoferta, por la publicación permanente de la novedad y por el marketing de la pertenencia y el vacío (existe ahora una categorización para llamar a este fenómeno: el FoMO, Fear of Missing Out, el temor a quedarse afuera. ¿A quedarse afuera de qué? Bueno, ahí está la respuesta. A quedarse afuera solo por la supuesta felicidad que produce pertenecer, tener de qué conversar). Todos elementos perturbadores que borran el deseo y la búsqueda. Cuando el deseo es creado desde la exterioridad, se pierde en el abismo de la inautenticidad: ya no sabemos qué somos o porque nos identificamos con ciertas obras. Vuelvo a Heidegger: perdernos en el abismo de lo óntico, de las cosas perturbadoras.

¿A qué debemos acostumbrarnos, entonces? A rescatar el amor al cine a partir de la búsqueda. Búsqueda que se da el deseo de la identificación con las obras, con las cosas, con el desarrollo propio del gusto estético y ético.

por santiago estevarena

para continuar con la cinefilia

A24 no se trata de un canal argentino de noticias, sino de una de las productoras cinematográficas más interesantes de estos tiempos. Fundada en 2012 como "A24 Films", también se encarga de la distribución de películas. Es considerada actualmente como una de las referencias ineludibles del cine independiente. Incluso algunos de los filmes producidos por A24 lograron ser premiados como Moonlight (Oscar a mejor película 2016). Aquí te recomendamos algunas más para que crezca tu videoteca:

5 películas de A24 para ver

the lighthouse
robert eggers
ee.uu., 2019

mid90s
jonah hill
ee.uu., 2018

hereditary
ari aster
ee.uu., 2018

a ghost story
david lowery
ee.uu., 2017

it comes at night
trey edwards shults
ee.uu., 2017